سؤال الهويّة في رواية «ميرا» لقاسم توفيق

د.أسماء سالم
ناقدة أردنية

تطرح رواية «ميرا» لقاسم توفيق، بوعي وجرأة عالية، سؤال البحث عن الحقيقة، وإثبات الوجود، والحاجة إلى الحرّيّة، رغم كلّ القيود، وكذلك إشكاليّة غياب الصّوت في واقع متناقض، وثقافة جديدة، وبيئة مغايرة؛ فـ«ميرا» ذات الحضور الاستثنائيّ «كانت تحاول فيها أن تُخرج صوتها العالي الذي تيبّس في حلقها»، ووحدها استطاعت أن تفرض ذاتها، على التّشكيل السّرديّ من العنوان حتّى النّهاية، وأن تحضر في الأحداث كلّها، شكلاً وفكراً.

إذ انطلق الكاتب من فلسفة خاصّة في بناء شخصيّة هذه البطلة، وأحسن تصويرها المادّيّ، وكذلك النّفسيّ، موظّفاً «تيّار الوعي»، لما أحدثته ظروف حياتها الاجتماعيّة، من خلال أفكارها المتداعية وتصريحاتها المتنامية بجملة مشاعرها تجاه كلّ ما في فضاء الرّواية المشحون بتشابك العالمين الدّاخليّ والخارجيّ، بدليل أنّها وما مرّت به، و«رعد» واستسلامه للواقع وآليّته، والعمّة وما صدّت عنه فعادت إليه، و«بوسكو» وما اختاره لنفسه دون غيره، و«شادي» وما ارتضاه من تيه؛ بحثاً عن عالمه وقيمة وجوده؛ كلّ ذلك تحرّك في فضاء تحقيق الذّات أمام الدّين والجنس والسّياسة، ذلك الثّالوث الذي يضحّي بالإنسان ويسلبه الإرادة.

فلو أنّ «ميرا» «سلّمت عمرها لإرادتها وليس لإرادة أحد غيرها، لكان لعمرها شكل آخر أكثر راحة وربّما أكثر فرحاً»، وكأنّ هذا العمل مساءلةٌ فنّيّة جديدة للسّلطة والحياة والمجتمع؛ فالسّلطة ابتلعت إرادة «ميرا» وحياتها، وما زالت تبتلع كلّ من يشبهها، وآليّة الحياة في المجتمعات العربيّة تفرض نفسها محتكمةً إلى معايير أيديولوجيّة، في قراءة نوعيّة للواقع تحاكم السّلطة الاجتماعيّة وقبلها السّياسيّة والدّينيّة، بالتّركيز على جملة ظروف ومعتقدات أثّرت في مجرى الأحداث وتحوّل الشّخصيّات.

فقد تحوّل «شادي» مثلاً، من مناضل مع طائفته النّصرانيّة في حرب «صربيا»، إلى ورقة هشّة في مهبّ المشاعر والأحاسيس الزّائفة، إلى ضحيّة التّيه والضّياع، إلى منافح لأفراد طائفته، إلى مجرم بحكم عادات بيئيّة مكتسبة، إلى مجنون...؛ إلّا أنّ الصّراع الذي خاضه بين الدّيانتين المسيحيّة والإسلاميّة، والقرار الذي اتّخذه للتّخلّص من أزمته بطريقته، كان وجهاً من وجوه الوقوف ضدّ القيود وضدّ كلّ شيء في المجتمع الجديد.

ولعلّ ممّا يدلّ أيضاً على ضياع الذّات، وصراعها مع الجماعة، ما ورد عن «رعد» الذي قدّم مصلحته الذّاتيّة على مصالح الآخرين ومصائرهم، فهو «يترك وراءه ابنه، دون أن يعرف المصير الذي آل إليه، وينزع زوجته من أحضان وطنها وبيتها، وأبوين عجوزين لم ينجبا سواها إلى الدّنيا، ثم يفرض على فتاة مراهقة أن تغيّر عالمها، ليضعها، وهي ما تزال غضّة في عالم آخر غريب، كلّ ذلك لينجو بنفسه»؛ مضحّياً بالجميع من أجل وجوده وحياته، ومنصرفاً إلى شؤونه الذّاتيّة فحسب، ولسان حاله يقول: اللّهمّ نفسي نفسي.

وهذا ما كشفت عنه «ميرا» على لسانها، حين قالت: «لم يكن أبداً معنيّاً بغير حياته، على الرّغم من ضيقها وفراغها، هو لم يكن معنيّاً بالحياة إلّا بمقدار ما يصيبه منها. حتّى هذه الحرب العظيمة، لو أنّها لم تحمل في أتونها شيئاً يمسّه لما فكّر بالهرب، ليس بسبب ابنه، فهو بالكاد يتذكّره أو يسأل عن أخباره، بل هو خوفه من الموت».

وهذا أيضاً ما أكّده السّارد العليم الذي أحسن الروائي توظيفه، للتّعبير عمّا تعيشه الشّخصيّات، وكأنّه عاش حياتها ومشاعرها، فاستطاع الكشف عن صفاتها لاسيّما النّفسيّة، وسبر أغوارها تجاه بعضها بعضاً، فمثلاً مهّد وبالتّدريج، بلسانه، لعلاقة «بوسكو» بـ«ميرا»: «ما كان يفكّر به تجاه (رعد) أنّ هذا الإنسان الذي يستولي على أحلى ما في عمره كائن هزيل وضعيف وجبان، وأنّه لا يليق به أن يكون نصفَ (ميرا) الثّاني».

كما كشف السارد العليم عن شخصيّة «ميرا» الطّيّبة والمحبوبة والبسيطة والقنوعة المدبّرة والطّموحة والمضحّية والحرّة التي فرضت وجودها، بصوتها وذاتها وتداعي أفكارها وأخيلتها. وكشف أيضاً عن شخصيّة «رعد» المفتقرة إلى الطّموح، والبليدة، والقلقة المأزومة، والخاضعة المهزومة، والفاشلة ذات الصّفات السّلبيّة القاتلة. بالإضافة إلى شخصيّة «شادي» شديدة العزلة، والانطوائيّة، التي تؤمن باللاجدوى، والقلقة قلقاً وجوديّاً، والتي خاضت في متاهاتها بحثاً عن هويّتها، إذ لم يستطع «شادي» -دارس الفلسفة- البوح بنظرته المغايرة لكلّ ما حوله ومن حوله، فلم نسمع صوته، رغم أنّ حديثه مع نفسه كان كثيراً، بل فاجأنا بفعلته البشعة نتيجة تراكمات نفسيّة وذهنيّة وفكريّة.

وعموماً، كانت الشّخصيّات متأزّمة غاية التّأزّم ومغتربة غاية الاغتراب، وعلاقاتها متوتّرة بذواتها وببعضها بعضاً وبغيرها، تعيش صراعاً نفسيّاً وواقعيّاً، نتيجة صراع الثّقافات، والذّات والآخر، والمرأة والرّجل، والإرادة والقمع، والقبول والرّفض، كأثر حتميّ للتّحوّلات السّياسيّة والاجتماعيّة.



ولعلّ ما يحمل على الدّهشة، تشظّي الأزمنة، والأمكنة، والشّخصيّات برمزيّتها المتناقضة مع دلالات أسمائها، من باب التّناقض المنسجم في إطار رؤية خاصّة للإنسان والحقيقة والواقع والعالم؛ فـ«ميرا» رمزٌ للجمال المشوّه والمنبوذ، و«رعد» رمزٌ للانهزام والذّوبان والصّوت المهزوز، و«شادي» رمزٌ للضّياع واللاصوت واللاوجود، و«رجاء» رمزٌ للرّغبة المشبعة بالخذلان المكبوت.

وما من شكّ في أنّ هذه الرّواية الصّادرة في (٢٨٤) صفحةً عن «الآن ناشرون وموزّعون» بعمّان، رواية واقعيّة اجتماعيّة، ذات بعد ثقافيّ جليّ، ترصد علاقة الأفراد بالأفراد، والأفراد بالجماعات، والذّات بالآخر، والشّرق بالغرب، والثّقافة بالثّقافة.

وتعبّر الرواية عن وعي بالواقع العربيّ المشرقيّ، مثيرةً قضايا اجتماعيّة ودينيّة وسياسيّة عدّة، أهمّها التّعدّد والتّنوّع، والمرأة، والتّعصّب. وتتناول الحرب والحبّ، والحياة والموت، والحرّيّة والكبت، والسّلطة والقمع، والغربة والاغتراب، والتّحوّل والانقلاب؛ إذ تستعيد أحداث الحرب الأهليّة (البوسنة والهرسك) في أواخر القرن الماضي وآثارها، مع أثر تحوّل المكان الفنّيّ من (يوغسلافيا/ نوفي ساد) إلى (الأردنّ/ عمّان) على الأحداث والشّخصيّات؛ ما وسّع الفجوة، وأجّج التّعصّب، وقتل المحبّة، وسلب الاستقرار، وزاد التّأزّم.

فبانتقال «رعد» وعائلته إلى مجتمع إسلاميّ مشرقيّ، تعقّدت حياة «ميرا»، وتحمّلت ضغوطات المجتمع النّفسيّة عليها، لثقافتها المختلفة، كما تحوّلت ابنتها «رجاء» إلى متعصّبة دينيّاً معادية لها، غير أنّ «ميرا» كانت أنموذجاً للشّخصيّة الّتي صمدت قدر الإمكان حتّى آخر لحظة آلت فيها ضحيّةً للّا إنسانيّة والتّعدّد المكانيّ والاعتقاديّ والثّقافيّ، إذ تمّ التّركيز على أثر البيئة العميق، ومنظومة القيم الاجتماعيّة والمعتقدات، والصّخب والضّجيج الواقعيّ المعيش في دفع عجلة الأحداث وتحوّل الشّخصيّات وتحديد مصائرها، بدعوة جادّة إلى رسم ملامح مجتمعٍ منسجم، والثّورة على تقاليد الحياة في المجتمعات العربيّة؛ سعياً إلى تحقيق الحرّيّة والعدالة والسّلام.

وقد صوّر قاسم توفيق في هذه الرّواية، أثر البيئة ومجتمعها بثقافته في خلق التّوتّر والصّراع، على مستوى المكان الطّارد والمستقبل، والإنسان الرّافض والمتقبّل، والفكر المنفتح والمتحجّر، والتّحوّل من الطمأنينة إلى القلق والخوف، وحرّيّة التّعبير إلى القمع والكبت.

ولعلّ الكاتب المثقّف الصّارخ بملء فيه، نجح في أن يقول ما لا يقال أو أن يعبّر عن المسكوت عنه المتعلّق بتابوهات الثّقافة العربيّة، وهيمنة السّلطات والسّائد الرّتيب في المجتمعات؛ إذ واجه الدّين والجنس والسّياسة، وكلّ ما يثير الحساسيّة والجدل، ويقف عثرةً في درب الجمال والبساطة، متقصّداً قتل التّشويق بموت «ميرا» منذ البداية ليخلق جوّاً مدهشاً متحرّياً: كيف؟ ولم؟ ومتى؟

فهاجس الكاتب، من خلال ثيمة الوجود العنيد، تتبّعُ إصرار الحياة على قتل الانسجام ونفي الجمال، والقضاء عليه في ظروف استثنائيّة وواقع مرير، ما يلفت الانتباه إلى ضرورة الوعي والجرأة والإرادة، بحثاً عن الحقيقة وطلباً للسّلام وتحقيقاً للعدالة؛ فالقصديّة عنده وجوديّة، تدعو إلى احترام الإنسان وقيمته وحرّيّته قبل كلّ شيء، لأنّه خُلق كذا للتّعايش، إلّا أنّ الأنظمة وتحوّلاتها ومتغيّراتها أوجدت القيود، وضيّقت المنافذ، ورسمت الحدود.

ويعدّ العنوان مفتاحاً دالّاً على عالم الرّواية؛ فـ«ميرا» أنثى وامرأة، وشتّان ما بينهما حضوراً وتوجّهاً ومنظوراً، ولعلّ في تسمية الرّواية باسمها، ما يؤكّد فرض الذّات، وفرض الأنثى التي انقلبت بها أوضاعُها إلى مجرّد امرأة من وجهة نظر ثقافيّة مشرقيّة، مع أنّها جدّت في الاستفتاح، وطرق الأبواب، وإثبات الهويّة، وخوض التّجارب الدّاخليّة والخارجيّة، ورفض التّحوّل من العنفوان والتّغافل والحياة إلى الغياب والاضطهاد والموت؛ لكنّها فشلت.

وحكت الرّواية عن أزمة الإنسانيّة وغيابها في زمن الرّأسماليّة، نتيجة الصّراعات الأيديولوجيّة، فتابو السّياسة وصراع المرجعيّة جعل من الإنسان خانعاً، ومثّله «رعد»، وتابوه الدّين والتّعصّب والتّحرّز قيّد حرّيّته، ومثّلته «رجاء» التي خضعت لمنظومة فكريّة في حياتها الظّاهرة، تناقض شهواتها الخامدة، وتابو الجنس حظرَ التّعامل ببساطة مع الطّرف الآخر؛ فالأنثى في الرّواية ضحيّةٌ للتّحرّش، والنّظرة المكبوتة، والغرائز الحيوانيّة، والفهم الخاطئ في بيئة ملتزمة؛ ومن هنا لم يكن الكبت والقمع والحظر والمنع إلّا دوالّ متقاربة الدّلالات إلى حدّ كبير، تعالقت بأغلب الشّخصيّات، عدا شخصيّة «بوسكو» الحرّة التي استطاعت أن تُخضع الحياة والأيديولوجيا لإرادتها.

وقد رسمت الرّواية تجارب شخصيّات أنموذجيّة حيّة، استطاعت بها تحريك الأحداث وبناء السّرد الممتع والمشوّق، مركّزةً على المكان وأثر مرجعيّته وتركيبته المجتمعيّة؛ فالفضاء (عمّان) منفتحٌ على متناقضات الحياة، وذو أبعاد ثقافيّة اجتماعيّة وقيميّة، غير التي نعرفها كملامحه المادّيّة وقرائنه التّاريخيّة، وقد استبطن بدلالته الرّمزيّة دخيلة «ميرا» وغيرها في رحلتها المكانيّة والزّمانيّة، وبوضعها الاجتماعيّ الذي أجبرها على البحث عن ملاذ ومخلّص تمثّل في عشق «يحيى»؛ لذا بدت عمّان عنصراً فاعلاً في التّأزّم والتّصاعد والتّوتّر، فهي في الرّواية ساحة سجال وحرب ورقابة وسلب وصراع وضياع، بنَتْ مع بعض الشّخصيّات علاقةً تكشف عن مدى أثر سلطاتها، في اضطرابها وقهرها، لاسيّما «شادي» و«ميرا»، كونها مكاناً مفتوحاً ومغلقاً في الآن نفسه، مضطرباً ومربكاً ومراقِباً ومراقَباً وأرضيّةً للتّحزّب وضعف العلاقات، فبدت الرّواية لدى القارئ حمّالة أوجه؛ فكأنّها رواية مكان، أو حدث، أو شخصيّة، أو روايةٌ ثقافيّةٌ لم تنتصر للتّسامح الدّينيّ والانفتاح أو استيعاب ثقافة الشّرق لثقافة الغرب، بل عكست صورةً حقيقيّةً عن الصّراعين الثّقافيّ والطّائفيّ، وضياع الإنسان.

ويُذكر إلى جانب التّمكّن من أدوات السّرد الرّوائيّ بضمير الغائب، التّفنّن في قطْع السّرد مكانيّاً وزمانيّاً، بالقفز المكانيّ، والاسترجاع بالعودة إلى الماضي، مثل: حياة «بوسكو» وطفولته، وأحداث انتقال العائلة من يوغسلافيا، إلى أحداث زواج «رعد» بـ«ميرا» وغيرها، وكذلك التّمكّن القصديّ باستباق حدث القتل الذي تكرّر غير مرّة منذ البداية، مثل: «كان قد تبقّى لها من العمر سبع سنوات وثلاثة أشهر وعشرون يوماً وساعة واحدة، ففي يوم الخميس ٢٠٠٠/٢/٢٤، السّاعة الحادية عشرة ليلاً، انهال ابنها على جسدها النّاعم الرّقيق بعشرات الطّعنات».

وقد تكرر هذا على امتداد فصول دراميّة تراتبيّة زمانيّة ومكانيّة جاذبة، تكشف عن أسباب ما آلت إليه «ميرا»، من خلال علاقتها بالمكان ومعطياته، بلغة أدبيّة طيّعة رمزيّة عالية؛ ولعلّ انفتاح اسم «ميرا» على أفق الجمال والطّيب والسّلام غير مقصود، بقدر توظيفه الواقعيّ لتعزيز رؤية الوجود؛ فالواضح أنّ المضمون قد فرض تقنيات الحذف والقطع والاسترجاع والاستباق، فتداخلت أزمنة السّرد الماضي والحاضر والمستقبل؛ تعبيراً عن نضج القلق الزّمنيّ، وتعقّد الأحداث، وتأزّم الشّخصيّات.

محمد سعيد الريحاني:

أستلهم نصوصي من واقعي الذي يفوق الخيال

حاورته: سميرة العجلوني
إعلامية أردنية

محمد سعيد الريحاني كاتب مغربيّ يحلم بكتابة عربية تحلّق بعيداً عن أيّ تأطير أو أسلوب نمطيّ للخروج من النفق المظلم الذي تعيشه الأمة إلى آفاق الحرية والنور والتقدم.

فرحَ بـ«الربيع العربي» في بداياته، ولكنه خُذل بسبب الويلات التي ألمّت بالشعوب جرّاء هذا «الربيع»، فرأى أن الكتابة يجب أن تُحَرَّر من القيود التقليدية المكبِّلة للإبداع حتى يقود الكاتب بفكره الإنساني النهضةَ المأمولة، إيماناً منه بأن الكلمة أكبر سلاح ضد التخلُّف والتحجُّر والانقياد.

تأثر الريحاني بكثيرٍ من الكتّاب الذين قرأ لهم، لكنه آثر أن يتّخذ منهجاً خاصاً به في الكتابة السردية هو «الواقعية النقدية» قبل أن يتجه في السنوات الأخيرة نحو ما يدعوه «الواقعية السحرية».

تالياً حوار مع الريحاني حول تجربته ورؤاه الإبداعية ومواقفه من القضايا الراهنة في المشهد الثقافي:



تكتب القصة والقصيدة والرواية. أيّ هذه الأنواع الأدبية أقرب اليك؟

الكتابة تعبير عن مكنونات الذات. ولأنها «تعبير»، فهي «شكل» إبداعي يختلف من مجال تعبيري إلى آخر. فأثر نص شعري عن موضوع ما يختلف كثيراً عن الأثر الذي سيخلفه نص سردي أو مسرحي عن الموضوع نفسه. وربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر يعتقد جازماً أن الأدب يجب أن يكون ملتزماً، وأن الاعتماد على غير السرد والمسرح لا يمكنه تحقيق هذا المبتغى. معنى هذا، أن سارتر وضع الشعر، كمجال تعبيري، خارج اهتمامات الأدب الملتزم كما نظّر له.

أود أن أوضح أيضاً أنه ليست ثمة سلطة ترهن المبدع لتخصص إبداعي بعينه فيقضي حياته لصيقاً بجنس تعبيري واحد، ولكن الشائع أن الأديب، ربما بحكم تمكّنه من أدوات الإبداع في جنس تعبيري ما، يتفرغ للاشتغال به وفيه، فيُعرف هذا المبدع بالشعر، وذلك بالمسرح، وذاك بالسرد. وقد أدركت الأمر منذ بدايات احتكاكي بعالم الإبداع المكتوب، وأدركت أن «الفكرة» تتغير تغيراً كبيراً كلما نقلت من «قالب تعبيري» إلى آخر. وهذا ما جعلني أفكر ملياً في الجنس التعبيري الأصلح للنص المزمع تحريره قبل كتابة حرف واحد على المسودة. أقصد أنه ليس ثمة أجناس أقرب إليّ من أخرى، وإنما ثمة أجناس وأشكال وأنواع تعبيرية أكثر فعالية من غيرها في تبليغ الرسالة الإبداعية، وما على المبدع سوى تجريبها واختبارها، بعيداً عن موضة التخصص الإبداعي الرائجة.

وصفت كتابة القصة بالمساحة القصيرة لإعادة تشكيل الحياة». ماذا تقصد؟

الكتابة والحياة وجهان لعملة واحدة. فعلى الوجة الأول للعملة، نعيش حياتنا لنخلّد كتابة ما عشناه فيها من حبّ وسلم وأمن أو لنجنّب الأجيال القادمة ويلات عشناها ولا نرضاها لهم. وعلى الوجه الثاني، نحن نكتب لنحلم بحياة مغايرة ونروّج لتلك الكتابات لكي تكون أفقاً إنسانياً بديلاً للواقع الراهن. وبذلك، تصبح الكتابة على الوجه الأول هي العنوان الرحب لكل صنوف «الكتابة السيرية». كما تصبح الكتابة، على الوجه الثاني هي الاسم العريض لكل أنواع «الكتابة التخييلية». وفي الحالتين، تبقى الكتابة محاولة للرقيّ بالحياة والسموّ بها من خلال إعادة تشكيلها على الورق في الزمن الراهن وإعادة صياغتها على الأرض في المستقبل المفتوح على الزمن.

المتابع لما تكتب من أدب، يلحظ أنك تميل إلى أكثر من مدرسة. ماذا تقول؟

كباقي الدول العربية، شهد المغرب بعد استقلاله تجاذباً بين إرادتين: إرادة الدولة وإرادة المعارضة على الصعد كافة بما فيها الشق الثقافي والفني والأدبي. فبينما انشغلت الدولة، على الواجهة الثقافية والفنية والأدبية، بتنشئة أجيال تقليدية ترتهن لـ«القواعد» وتلتزم بها، كانت المعارضة السياسية، عن طريق الجمعيات الثقافية والفنية والأدبية المنتمية لها، تكوّن أجيالاً حداثية «تفجّر» القواعد وتثور على الثوابت. ولأنني درست في المدرسة العمومية التي تشرف عليها الدولة من جهة وترعرعت في خطاب المعارضة الثقافية من جهة ثانية، فإنني أعدّ نفسي «محظوظاً» لكوني نهلت من خابيتين اثنيتين: خابية «التقعيد» التي دُرِّسْنَا من خلالها الانضباط للقواعد الصارمة للأجناس والأنواع والأشكال الأدبية، وخابية «التجريب» التي تَحرّرنا بها وعبّرنا من خلالها عن قلقنا بتفجير كل ما يقف في وجهنا من معايير وقواعد.

وعليه، فقد جربت، في وقت مضى، الكتابة على خلفية «الواقعية النقدية» تحت تأثير المقررات الدراسية والتكوين الدراسي «الكلاسيكي» كنصَّي «هوية» و«الفرجة والضباب والمشروع» اللتين أقحمتا في مجموعة قصصية «تجريبية» حملت عنوان «في انتظار الصباح» صدرت سنة ٢٠٠٣. لكن التوجه العام لكتاباتي الإبداعية كان دوماً هو «التجريب» منذ سنة ١٩٩١ إلى حدود نهاية سنة ٢٠١١، عام ثورات «الربيع العربي». أما اليوم، فقد انتقلت للاشتغال ضمن كُتّاب «ما بعد الحداثة» ومدرستي الجديدة هي «الواقعية السحرية».

قليلون هم الكتّاب العرب الذين انخرطوا إبداعياً ضمن مدرسة «الواقعية السحرية». فالغالبية من الكتّاب العرب يختارون ما بين «الواقعية النقدية» كما استوردها وحافظ عليها الرواد كنجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وغيرهما، و«التجريب» بخلفيته الفرنسية القادمة، في نسختها العربية، من المغرب العربي. ولأنني وجدت أفق الكتابة التجريبية أفقاً مغلقاً من جهة أولى على نخبة القراء الذين هم النقاد، ومحصوراً من جهة ثانية في خريطة إبداعية ضيقة من هذا العالم الأدبي الرحب أغلبها «فرانكفوني»، فقد قررت الانتقال إلى آفاق أرحب في الكتابة الإبداعية السردية يلتقي فيها الياباني بالكولومبي بالبرازيلي بالأميركي بالتركي بالبريطاني بالألماني بالإفريقي الجنوبي. قررت الانتقال إلى «الواقعية السحرية».

ومَن هم الكتّاب العالميون والعرب الذين تأثرت بهم؟

كنت محظوظاً جداً حين لم أخضع لتأطير أحد في مجال الإبداع الأدبي. ولأنّ الأمر كان كذلك، فقد قرأت كل ما وصل إليّ من كتب وروايات ودواوين ومجاميع قصصية. ونتيجة لذلك، تأثرت بالجميع. وأذكر أنني كتبت نصوصي السردية الأولى تحت تأثير السير الذاتية التي قرأتها لكتاب من طينة طه حسين وعبد المجيد بنجلّون ومحمد شكري منذ سن الخامسة عشرة، فكنت أقلّد جرأة هذا المبدع وبراءة ذلك الكاتب وتصلُّب ذاك. بعد ذلك، انفتحت على الكتابة التخييلية وتعرفت على كتّاب بصموا حضورهم في وجداني أكثر مما بصموا مرورهم في أسلوبي، كفيكتور هوغو وبلزاك ونجيب محفوظ وأرنست همنغواي. نعم، تأثرت بالجميع ولكنني، في الآن نفسه، قاومت تقليد الجميع. فقد اختطتُ، منذ بداياتي، منهجاً تجريبياً «خاصاً» في الكتابة الإبداعية السردية وحاولت الترويج له مغربياً وعربياً، ولكنني، اليوم، أجدني في الطريق لتغييره تغييراً جذرياً وسلوك منهج مغاير في التعبير السردي عنوانه العريض: «الواقعية السحرية».

أحياناً تغيب المرأة في أعمالك، وأحياناً تكون موجودة بقوة. هل من تفسير؟

حضور المرأة أو غيابها في الأعمال الأدبية عبر التاريخ حَكَمَتْه تارة «إكراهات» وتارة أخرى «اختيارات». فبينما عملت «الإكراهات» على تغييب المرأة على فترات طويلة من التاريخ الأدبي تحت مرجعيات أبوية خالصة، بدأت «الاختيارات» الفردية والمؤسسية منذ عصر النهضة الأوروبية ترجح كفة إعطاء المرأة مكانة تليق بها وجودياً وفنياً داخل العمل الأدبي. ورغم أن الخيار كان استراتيجياً، فقد ظهرت بين الفينة والأخرى هشاشة هنا أو هناك في التعامل مع الخيار: فهنا، نجد جورج صاند كاتبة أنثى تكتب عن المرأة ولكن باسم رجل. تماماً، كما كانت الشاعرة العربية الخنساء تكتب قصائد شعرية ولكن عن الرجال فقط. وهو الخيار نفسه الذي يتكرر في أعمال همنغواي الذي كان يكتب حصرياً عن الرجال واهتمامات الرجال، وللقراء الرجال.

فاستحضار ثنائية «الإكراهات» و«الخيارات» في تحليل دور المرأة أو صورتها أو حضورها هو من الأهمية بمكان. وعليه، أودّ أن أبين بأنني حددت سلفاً منهجيتي في الكتابة كما حددت مسبقاً مضامين نصوصي. فقد كانت التجريبية منهجي في الكتابة بينما رافقتها مضامين «الحرية» و«الحلم» في مجاميعي القصصية الصادرة ما بين عامي ٢٠٠٣ و٢٠١٢: «في انتظار الصباح»، و«موسم الهجرة إلى أي مكان»، و«موت المؤلف»، و«وراء كل عظيم أقزام» و«لا للعنف».

في هذه المجاميع التي هيمن عليها العنف والطغيان والظلم، كان طبيعياً أن يخفت حضور المرأة وإشعاعها. لكن حضور المرأة صار أقوى مع تواري مضامين الحرية التي هيمنت على أعمالي منذ بلغت سن الرابعة والعشرين وتغييري لمنهجي في الكتابة في المجموعة القصصية «العودة إلى البراءة» التي نشرها اتحاد كتاب المغرب والمجموعة القصصية «الهائم بك» التي ستصدر قريباً باللغة الإنجليزية.

هل تعتقد أن المطلوب من الكاتب توظيف الشارع في ظل السريالية التي تحدث من حولنا؟ وكيف توظفها في كتاباته؟

القاعدة هي أن «الواقع» هو ما نعيشه في حياتنا اليومية الواعية، بينما يبقى «ما فوق الواقع» أو السريالية هو ما نتخيله من استيهامات للإفلات من قبضة الواقع. لكنني أجد العالم العربي تكسيراً لهذه القاعدة، إذ يقدم العرب نموذجاً مغايراً يتصالح فيه «الواقع» و«ما فوق الواقع» في الزمان والمكان نفسَيهما، حيث يصبح بإمكان الكاتب العربي أن يعيش «واقعه» على الأرض ويكتبه في الآن نفسه على الورق على أساس أنه «عالم متخيل» وينجح في إقناع القارئ بالأمر. وأذكر، بالمناسبة، حين كنت طالباً في مرحلة الماجستير/ شعبة الأدب الإنجليزي (تخصص «الكتابة الإبداعية») بجامعة لانكستر ببريطانيا، انتبهت الأستاذة المشرفة على تكويني د.دجاين درايكوت إلى تمايز نصوصي عن نصوص نظرائي الإنجليز فقالت: «أنتم الكتّاب العرب، لديكم طاقة تخييلية لا تنضب منذ (ألف ليلة وليلة) حتى نجيب محفوظ». وهي لا تعلم أن مادة نصوصي الإبداعية التي اطّلعتْ عليها كانت مستمَدة من حياتي وواقعي الذي يفوق بعنفه وقسوته وغرابته كل أشكال الخيال الممكنة. كنت دوماً أكتب واقعي فيتراءى لغيري نبوغاً وخيالاً جموحاً. وبالعودة إلى سؤالك، نعم. ربما، كان واقعنا العربي وصفة سحرية صالحة للكتّاب الذين يعانون من ضعف الخيال أو نضوبه.